



Hegel og den græske tragedie

Holm, Isak Winkel

Published in:
Kritik

Publication date:
2000

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Holm, I. W. (2000). Hegel og den græske tragedie. *Kritik*, (145).

HEGEL OG DEN GRÆSKE TRAGEDIE

Af Isak Winkel Holm

Filosofien og filologien har haft påfaldende svært ved at tale sammen om den græske tragedie. På den ene fløj angav F. W. J. Schelling retningen for hovedparten af den filosofiske tragedietolkning da han i *Philosophie der Kunst* skrev at han kun interesserede sig for "den inderste ånd i den græske tragedie".¹ Denne væsenskerne er "det tragiske", og det er vel at mærke et filosofisk begreb.² Når man interesserer sig for det tragiske i stedet for tragedien, er man behageligt fritaget for at beskæftige sig med de konkrete historiske forhold i det 5. århundredes Athen og kan nøjes med at bruge ekstrahistoriske begreber som frihed, nødvendighed, det dionysiske, osv. På den modsatte fløj har filologien utrætteligt dokumenteret hvor tæt tragedien er vævet sammen med den specifikke politiske situation, med de fungerende religiøse ritualer, med den juridiske praksis, osv. Filosoferne har altså først og fremmest interesseret sig for tragediens ånd, mens filologerne har undersøgt dens bogstav, kunne man sige. Eller sådan her: hvor filosofien risikerer at tabe den konkrete tragediescene af syne, risikerer filologien at stå og mangle et svar på hvorfor tragedierne egentlig, stik mod al forventning, kommer os ved.

Spaltningen mellem filosofisk aktualitet og filologisk specificitet kan udmærket gå tværs igennem den enkelte tragedieforsker. I en række programmatiskke artikler understreger den nok mest indflydelsesrige moderne tragedieteoretiker, den franske filosofihistoriker og filolog Jean-Pierre Vernant, at man bør se tragedien i sammenhæng med dens "mentale kontekst". Her tænker han på det "menneskelige betydningsunivers" som var særegent for det 5. århundredes grækere, og som bestod af "verbale og intellektuelle redskaber, filosofiske kategorier, måder at ræsonnere på, trossætninger, værdier, former for sanselighed,

osv."³ I sin imponerende læsning af *Kong Ødipus* viser Vernant for eksempel hvordan en bestemt rituel og politisk tradition i bystaten Athen kaster lys over tragedieteksten. Men når Vernant skal forklare hvorfor denne tragedie stadig opleves som vedkommende for den moderne læser, og ikke kun gør nytte som kildemateriale for religionshistorikere med speciale i græsk offerkult, bliver han nødt til at skifte filologien ud med filosofien. Inde bag de rituelle og politiske konnotationer, hedder det nu, er helten Ødipus "en model for det menneskelige vilkår".⁴ Denne *condition humaine* melder sig som problem i tragedien hvor "mennesket opdager sig selv som gådefuldt, uden et eget fundament og felt, uden et givet holdepunkt, uden fastlagt essens."⁵ Filologen Vernant kan åbenbart kun gøre rede for tragediens aktualitet ved at udskrive en filosofisk blankocheck og henvise til eksistentialismens ekstrahistoriske og ontologiske forestilling om den menneskelige eksistens.

Man kan læse Hegels tragedieteori som en formidling mellem den filosofiske og den filologiske tolkning af den græske tragedie. Hegel retter nemlig ikke sin filosofiske interesse mod et abstrakt begreb om det tragiske, men netop mod tragedien som en kulturel handling der ikke lader sig isolere fra sin konkrete historiske kontekst. I en vis forstand nærmer Hegel sig altid kunstværket på den måde: ikke som en passiv afspejling af samtidens historiske åndsform, men som en aktiv bearbejdning af den. Hegels teori om kunstens historiske funktion får imidlertid en radikal udformning i tragedieteorien. I *Phänomenologie des Geistes* (1807) hedder det på et afgørende sted at det der begynder i tragedien, er en "affolkning af himlen".⁶ I tragedien indledes altså det ragnarok der tømmer den græske himmel for guder: Gud begynder sin døds kamp i tragedien.⁷ Formuleret uden den overordentlig velkendte historie om Guds død mener Hegel altså at tragedien (ligesom senere Sokrates) fungerer som en historisk kraft der opløser den græske verdens stabile og mytologisk sanktionerede verdenstolkning. Tragedien er den antikke verdens svanesang.⁸

På de følgende sider skal jeg give en præsentation af Hegels teori om tragedien

og dens himmelaaffolkende funktion. I samme bevægelse skal jeg forsøge at læse Hegels overvejelser ikke bare som en tolkning af den græske tragedie, men også som hans mest avancerede bud på en litteraturteori. I sin læsning af den græske tragedie får Hegel øje på en række formale og funktionale træk ved det litterære værk der ikke kun har tragedieteoretisk, men også bredere litteraturteoretisk relevans.

Jeg er nødt til at bruge noget plads på at præsentere Hegels tragedieteori fordi den ofte bliver misforstået. Det er der mange grunde til, og den vigtigste er nok den enkle at Hegel er svær at forstå. Den mest omfattende og nuancerede fremstilling af tragedieteorien findes i *Fænomenologien*, som man ikke kan kalde nogen nem bog. En anden grund er at der ikke er tale om nogen velafgrænset teoribygning. Hegel beskæftigede sig med den græske tragedie fra de tidligste gymnasieår til de sidste forelæsninger i Berlin, og han ændrede bestandig opfattelse undervejs. Samtidig vokser hans egen tænkning ud af denne stadige refleksion over tragedierne således at Hegel ikke bare tænker *over*, men også *med* tragedien, og nu og da *som* tragedien.

Jeg bliver altså nødt til at begrænse mig. For det første vil jeg holde mig til Hegels yndlingstragedie, Sofokles' *Antigone*, der ikke bare er "det mest fuldendte kunstværk",⁹ men også det vigtigste udgangspunkt for hans tragedieteoretiske overvejelser. For det andet vil jeg tage udgangspunkt i *Fænomenologien*, der giver det mest detaljerede billede af tragediens destabiliserende historiske funktion. Hvor det kan tydeliggøre *Fænomenologiens* ideer, vil jeg inddrage Hegels netop udgivne kunstfilosofiske forelæsninger fra 1823 (som jeg præsenterer i appendikset til denne artikel).

Sædelig substans

Hegel er som sagt kontekstualist, men han beskæftiger sig med en mere grundlæggende sammenhæng end for eksempel Vernants "mentale kontekst". Hegel interesserer sig ikke for tragediens naboinstitutioner af retslig eller politisk art, men for den dybere meningsdimension der tjener som orienterende og legitimerende grundlag for det samfundsmæssige liv. Det er denne meningsdimension der i

periodens idealistiske terminologi hedder væsen. Det er imidlertid afgørende for historiefilosoffen Hegel at denne væsensmæssige mening konfigurerer sig forskelligt i forskellige historiske epoker. I den græske verden har væsenet gestaltet sig som sædelighed, hvilket i denne sammenhæng ikke blot er et gammelmødt ord for moral. Ifølge Hegel opstår moraliteten først med Sokrates der gør sig selv og sin fornuft til målestok for det moralsk gode. I den græske sædelighed stiller det enkelte subjekt ikke spørgsmål ved grundlaget for sine handlinger, men nøjes med at efterleve fællesskabets etablerede normer og værdier. Hegel understreger flere gange at ordet sædelighed rummer ordet sæder og altså skal forstås som bystatens forhåndenværende skik og brug.¹⁰ Formuleret med Hegels filosofiske terminologi har væsenet i den græske bystat form som sædelig substans og ikke som subjektivitet. Det handlingsorienterede værdisystem foreligger endnu ikke som bevidst forsigtigheden, men kun som ureflekteret isigtværen.

I *Fænomenologien* introducerer Hegel til den substantielle græske sædelighed ved at citere Antigones udsagn om at de love som hun efterlever, er "uskrevne" og "urokkelige" (*agrapta* og *asphalê*).¹¹ *Uskrevne* er de sædelige love fordi de foreligger som vanemæssig skik og brug, men også fordi de har form som lidenskab og tilbøjelighed. Ifølge Hegel var grækerens *potos* (såsom tapperhed, æresfølelse og søskendekærlighed) udtryk for sædelighedens almene mening. Atheneren var ikke nødt til at tænke sig godt om for at gøre det rette, men gjorde "ligesom instinktmæssigt det han havde at gøre".¹² Det er derfor helten i den græske tragedie ikke er splittet mellem pligt og lidenskab, sådan som det er normalt i det moderne teater: hans lidenskab er allerede fra starten af udtryk for det almene (PdG 305). *Urokkelige* er de sædelige love fordi den sædelige bevidsthed - i dette tilfælde Antigone - ikke bruger sin fornuft til at stille spørgsmålstegn ved fællesskabets skik og brug, men opfatter den som absolut og indiskutabel gyldighed. For grækeren, skriver Hegel, er "den sædelige væsenshed det umiddelbare, det uvaklende, det modsigelsesløse" (PdG 305).

Et af de stædigt tilbagevendende temaer hos Hegel er en kritik af Kants

formalistiske etik, og det er også den der er på færde her. Kant er, mener Hegel, det mest rabiante udtryk for den tendens som Sokrates sætter i gang. I den kantianske etik har etisk korrekte handlinger deres grund i en abstrakt morallov som er lokaliseret i en tom abstraktion uden for virkeligheden, og det er netop abstraktheden der bekymrer Hegel: "det som kun *skal* være uden at *være*, har ingen sandhed" (PdG 170).¹³ I den græske sædelighed derimod ser Hegel en utopisk verden hvor de sædelige love "*er og gælder*" (PdG 285). Her har det sædelige væsen "realitet" fordi det ikke beror på en abstrakt fornuftsinstans, men er for hånden som fungerende regler i det samfundsmæssige fællesskab.

Sammenfattende kan man sige at væsenet hos grækerne er *inkarneret*. Subjektets handlingsorientering er "gået over i liv og blod" og foreligger som ureflekteret skik og brug og som sædeligt berettiget lidenskab.¹⁴ Med en af Hegels yndlingsmetaforer er ånden på dette historiske trin "nedsænket" i stoffet (PdG 489). Næste trin på åndens udvikling er nu at ånden trækker sig tilbage fra sin skønne inkarnation således at væsen og væren, mening og liv træder ud fra hinanden. Formuleret med hegelianeren Georg Lukacs bliver den "meningens livsimmanens", som fandtes i den græske verden, erstattet af den moderne verdens "livsfjerne og livsfremmede væsen".¹⁵ I modsætning til mange af sine efterfølgere understreger Hegel imidlertid at affolkningen af den græske himmel ikke blot finder sted uden for kunsten, men at kunsten selv - nemlig tragedien - tager livet af guderne.

Tragediens kollision

Bystatens sædelige substans spejler sig først og fremmest i den brogede mangfoldighed af græske guder, men midt i det 6. århundrede træder substansen ind på tragediescenen i korets skikkelse. Hegel hæfter sig ved at tragediekoret typisk undlader at tage del i den dramatiske handling og nøjes med at lægge stemme til bystatens fond af sædelige værdier. Koret "fremfører diverse klogskabsregler [Sittensprüche] og lader en mangfoldighed af bestemte pligts- og retsbegreber gælde" (PdG 486). På den baggrund kan Hegel metaforisere koret som "den almene

jordbund [Boden]" hvorpå heltene træder frem (PdG 479). I kunstfilosofforelæsningerne gentager Hegel metaforen, men udvider den lidt. Koret er "heltenes jordbund [Boden], den substantielle tilstand - ligesom det frugtbare jordrige hvorpå malerierne gestalter sig til blomster og træer. Det er det forudgående" (VPK 303). Her støder to metaforer sammen: tragediehelten er både et maleri og en plante, på én gang menneskeskabt og naturgroet, *techne* og *physis*. Vi skal senere se at dette metaforsammenstød spiller en afgørende rolle, men i første omgang vil jeg holde mig til den organiske metafor der fortæller hvordan heltene har solide rødder i korets sædelige værdier.

Man kan undre sig over hvordan der overhovedet kan opstå konflikter i en verden hvor subjektet på forhånd er udstyret med metafysisk rygdækning. Det skyldes ifølge Hegel at den skønne græske sædelighed er usystematisk. Den sædelige substans er ikke ordnet i et konsekvent system, men rummer en mangfoldighed af ofte indbyrdes modsigende værdier. Det kan man også se på Olympen som jo rummer en usystematisk og splidagtig ansamling af guder. Denne etiske pluralisme spiller ikke nogen rolle for koret, for "det priser hvert enkelt moment som en selvstændig gud, snart det ene og snart det andet" (PdG 479), og på den måde undgår det at få øje på at det faktisk modsiger sig selv. Problemerne opstår først når tragediehelten begynder at handle, for en handling kræver at man prioriterer én bevæggrund på bekostning af andre. Koret repræsenterer altså det sædelige grundlag i en rolig og uforstyrret tilstand; den handlende helt får sædelighedens indre modsætninger til at træde frem. Med et tilbagevendende billede skriver Hegel at koret kan sammenlignes med gudestatuer der fremstiller det substantielle væsen i marmoragtig ubevægelighed. Men på tragediescenen begynder den græske statue pludselig at bevæge sig (VPK 299).

I kunstfilosofforelæsningerne beskriver Hegel forholdet mellem kunsten og subjektets handling i generelle vendinger, men inde bag generaliteten aner man allerede Antigones signalement: "Det åndelige er kunstens primære genstand, og ånd er kun ånd for så vidt den træder ud i endeligheden som gerning, hvilket vil sige at

den træder ud i det ulige og fortsætter lige indtil forbrydelsen!" (VPK 83). I Hegels yndlingstragedie er det Antigone der træder ud af den sædelige harmoni og forbryder sig mod loven ved at begrave sin faldne bror Polyneikes, som ligger og rådner uden for Thebens mure. Denne handling bringer forstyrrelse i sædeligheden og får to forskellige sædelige principper til at kolliderende. På den ene side Kreon, der af hensyn til statens interesser har forbudt at begrave landsforræderen; på den anden side Antigone, hvis handling er dikteret af familiefølelse.

Indtil videre ligger Hegel nogenlunde på linje med en række moderne tragedieteoretikere der ser den tragiske kollision som en konsekvens af at et subjekt altid vil have mangfoldighed af uforenelige etiske orienteringer. I *The Fragility of Goodness* fra 1986 skriver den canadiske filosof Martha Nussbaum eksempelvis at de græske tragedier belærer os om godhedens skrøbelighed ved at vise hvordan et samfunds rige mangfoldighed af værdier åbner mulighed for kontingente sammenstød mellem enkelte værdier.¹⁶ Også for Hegel er sædelighedens polyteistiske værdimangfoldighed en betingelse for tragediens kollisioner, men der er alligevel en afgørende forskel. Ifølge Hegel skaber Antigones handling ikke et hvilket som helst sammenstød mellem to enkeltstående værdier, men får snarere hele sædeligheden til at spalte sig i to halvdele. Staten og familien er de to kolliderende "hovedinteresserer" i de græske tragedier (VPK 304). I de græske tragedier kolliderer den mandlige agora med den kvindelige arne.

Da Antigone i tragediens anden episode bliver ført for Kreon, bliver det tydeligt at der ikke bare er tale om et sammenstød mellem to værdier, men mere omfattende om en kollision mellem to forskellige former for retfærdighed, mellem to versioner af *Dike*:

For det var ikke Zeus der gav mig dette dekret,
og det var heller ikke retfærdigheden [*Dike*],
som bor med de underjordiske guder,
der fastlagde den slags love blandt mænd.

Jeg tror ikke at dine dødelige dekreter
er så stærke at de kan vælte
gudernes uskrevne, urokkelige love.
For ikke i dag og i går, men for altid
findes de, og ingen ved hvornår de blev skabt.¹⁷

I *Antigone* er bystatens lov i splid med sig selv.¹⁸ På den ene side findes en retsform der baserer sig på bystatens politiske relationer mellem borgere, på den anden side en retsform der bygger på familiernes og klanernes blodsbeslægtethed. På den ene side et patrilineært og politisk samfund, på den anden side et matrilineært og familiemæssigt fællesskab. Denne modsætning er iøjnefaldende i tragediens konstante diskussion af ordet "philia", som både betyder ven og slægtning. I sin indledende monolog forkynder Kreon programmatisk at "den der sætter en ven [philou] højere end statens vel, han er ingenting" (v. 180). På den anden side retfærdiggør Antigone konsekvent sine handlinger ved at henvise til pligterne over for de "philous" der stammer fra samme livsmoder som hende selv (v. 510). På Sofokles' tid havde denne modsætning mellem politisk og familiemæssig loyalitet meget aktuelle politiske overtoner, idet Kleisthenes' reformer netop havde brudt de athenske adelsslægter og klaners magt ved at indføre et rent politisk system med fyler og demer.¹⁹

Hegel vælger at betegne disse to modstridende retsformer som henholdsvis den menneskelige og den guddommelige lov. Kreons menneskelige lov (som også er den menneskeskabte lov) er den lov der gælder over jorden. Den er den "i dagens lys liggende offentlige mening" (PdG 306) der baserer sig på statens almene interesser. Antigones guddommelige lov derimod er "den underjordiske, i det indre bortgemte mening" der ikke tager udgangspunkt i polis' fællesskab, men i det enkelte familiemedlem. Jeg skal vende tilbage til Hegels tolkning af disse to retsformer nedenfor; i første omgang skal det handle om konsekvenserne af deres indbyrdes kollision.

I sekundærlitteraturen om *Antigone* er der en solid og kedsommelig tradition for at diskutere om det er Antigone eller Kreon der har retten på sin side.²⁰ Hegel er imidlertid omhyggelig med understrege at de to sider i den tragiske konflikt er lige berettigede. Kreon og Antigone har begge to rødder i sædelighedens frugtbare jordbund som omfatter både den menneskelige og den guddommelige lov, både statens og familiens *dike*. Sagt på en anden måde er tragediehelten ikke kriminel. Hos Shakespeare fremprovokeres kollisioner gerne af et onskabsfuldt og kriminelt enkeltindivid, men der findes ingen intriganter i den antikke tragedie. Heltens handling har behørig legitimation i korets almene sædelighed, og "koret passer ikke til intriger" (VPK 299).

Selvom tragediehelten ikke er kriminel, bliver han skyldig. Kreon og Antigone er begge så overbeviste om at have retten på deres side at de opfatter modparten som en retsløs, tilfældig virkelighed og ikke som en position der lige fuldt har sin berettigelse i det sædelige grundlag. Deres skyld ligger altså i den ensidighed hvormed de isolerer én enkelt lov ud af sædelighedens olympiske mangfoldighed af rettigheder og pligter. Det afslører Antigones ordvalg i citatet ovenfor hvor hun omhyggeligt sonderer mellem de "love" (*nomoi*), hvis gyldighed er garanteret af de underjordiske guder, og Kreons "dekreter" (*kerygmata*), som Antigone opfatter som ugyldige tegneserielove.

Sammenfattende kan man sige at tragediehelten nok har rødder i sædelighedens organiske jordbund, men at de med deres stædige ensidighed får grundlaget til at sprække op i to modsatte retsformer. Med Hegels ord er tragedien historien om en spaltning, en "Entzweiung", af den sædelige substans (PdG 304).

Det tragiske

Ved at beskrive den indre borgerkrig i den sædelige substans som en spaltning understreger Hegel hvor tæt forbindelsen er mellem tragedie og dialektik.²¹ Ifølge Hegel er dialektikken netop en bevægelse der består af en spaltning ("Entzweiung") og en genoprettelse af væsenet (PdG 14). Ånden går fremad gennem verdenshistorien

idet den bestandig træder ud i den endelige verdens modsætninger og vender tilbage til sig selv. På samme måde træder den græske verdens sædelige væsen ud af sig selv vikler sig ind i smertefulde spaltninger når tragediehelten begynder at røre på sig, for derefter at vende tilbage til sig selv ved tragediens slutning når den sædelige balance genoprettes - og heltens skyldige ensidighed bliver "afstrøget" (VPK 306).

Ordene tragisk og tragedie optræder ikke i *Fænomenologien*, men et hegelsk begreb om det tragiske må altså forstås som en intern dialektik i den græske sædelighed. Skæbnen er et andet navn for denne dialektiske bevægelse. I *Antigone* omtaler koret af gamle thebanske mænd labdakidernes kollektive slægtsskæbne som en guddommelig magt der helt ubegrundet ødelægger et menneskenes liv.²² Denne fromt teologiske opfattelse af skæbnen er en misforståelse, bemærker Hegel. Tragedieskæbnen er ikke en "fremmed" og "fornuftsløs" magt, men skal derimod forstås som "karakterens nødvendige handling" (PdG 480). Ifølge Hegel er det heltens frie og sædeligt berettigede handlinger der gør ham til et offer for den skæbnesvangre nødvendighed, netop fordi sædelighedens væsensmæssige grundlag for frie handlinger er spaltet i to halvdele.

På denne baggrund kan man sondre mellem sørgeligt og tragisk. Med sit karakteristiske overblik over tilværelsen afviser Hegel et sted at beskæftige sig med sørgelige begivenheder: "at individet rammes af tilfældig ulykke, dør, er i orden."²³ En ulykkelig begivenhed er først tragisk når den er konsekvens af heltens sædeligt nødvendige handling. Ifølge Hegel er der altså ikke noget tragisk ved at en eller anden ydre tvang får helten til at handle forkert, kun når handlingen har rod i subjektets frihed. En sådan sædeligt nødvendig ulykke finder Hegel i øvrigt ikke bare i tragedierne, men også i Sokrates' domsfældelse og død, der er "ægte tragisk" fordi ulykken skyldes sammenstødet mellem to ligeberettigede verdenshistoriske kræfter (på den ene side det athenske folks substantielle sædelighed, på den anden side subjektiviteten).²⁴

Ifølge Hegel er tragedieskæbnen altså ikke en eller anden objektiv nødvendighed der knuser den subjektive frihed, men derimod den bevægelseslogik

der får ligeberettigede versioner af friheden til at kolliderer med hinanden.²⁵ Hegel kan således beskrive skæbnen som en "negativ bevægelse" der opsluger både den guddommelige og den menneskelige lov i en afgrund, og som på den måde overskrider den sædelige orden i den græske verden (PdG 304). Sagt på en anden måde er det skæbnens negative bevægelse der driver historien fremad, hvilket Hegel formulerer bombastisk ved at sige at det netop er tragediens "skæbne der fuldender affolkningen af himlen" (PdG 484). Skæbnen er altså selve "det absolutte væsens gerning" (PdG 480): når verdensånden går over tragediescenen, er den draperet som skæbne.

Fordrivelsen af de græske guder giver plads til en anden måde at gestalte væsenet på der ikke bygger på den objektive substans, men på den reflekterede subjektivitet. Ifølge Hegels historiefilosofiske systematik udgør den indre dialektik i tragedien en bevægelse fra den græske bystat til Romerriget, som i *Fænomenologien* optræder under dæksnavnet retstilstanden. Den reflekterede subjektivitet viser sig ganske vist også i et kort glimt i tragedierne, nemlig i fjerde episode af *Antigone*. Umiddelbart inden Antigone bliver ført bort, får hun tid til at synge en vekselsang (*kommos*) med koret om sin tidlige død. Herefter slår hun pludselig over i jambisk talesprogsrytme og giver sig til at reflektere over hele forløbet:

[jeg] blev anklaget for at vanære guderne skønt jeg ærede dem højt.
Men hvis guderne accepterer hvad der er sket,
så må jeg, efter megen lidelse, anerkende at jeg har fejlet. (v. 925f.)

Der er tale om en lidt uklar passage der kan læses på mange måder, men Hegel hæfter sig ikke overraskende ved ordet anerkendelse (*syggnomen*) (PdG 310). Indtil nu har Antigone været helt sikker på at hun som den eneste havde retten på sin side, men her i allersidste øjeblik anerkender hun ifølge Hegel den mulighed at Kreon også kunne have haft ret. Antigone forlader altså sin stædige ensidighed ved at indrømme at hendes egen lov måske ikke er den eneste gyldige, og at hendes

modstander dermed ikke nødvendigvis er en "retsløs virkelighed". Formuleret med Hegels begreber medfører denne anerkendelse at Antigone ikke længere kan opfatte det sædelige væsen som substans. Når guderne fordrives, forsvinder Antigones blinde tillid til de absolut gyldige love som pludselig bliver relative og "uvirkelige". Hvis Hegel har ret, ser vi altså i Antigones replik hvordan en substantiel bevidsthed forvandler sig til reflekteret selvbevidsthed. Selv kan hun ganske vist ikke overleve syndefaldet, og hun vælger at begå selvmord, men i undergangens øjeblik peger hun ud over den græske sædelighed mod den selvbevidste subjektivitet.

Erinyernes lov

Tragediens sammenstød mellem stat og slægtskab skal også forstås som en kamp mellem to forskellige gudeverdener. På den ene side de overjordiske og olympiske guder med lysguden Apollon i spidsen, på den anden side en ældre slægt af underjordiske, chtoniske guder der i tragedien først og fremmest er repræsenteret ved erinyerne, den græske mytologis hævn gudinder. Set i dette perspektiv er tragediens kollision en gudekamp, en titanomachi, mellem en ny og en gammel gudeslægt, mellem "politiske" og "naturmæssige" guder.²⁶

Erinyerne spiller en afgørende rolle i hele Hegels forfatterskab som figurer for et negativt og underjordisk princip i den græske verden. Hermed distancerer han sig fra den klassicistiske forestilling om det sorgløse og harmoniske Grækenland og demonstrerer sit slægtskab med den romantiske Grækenlandsopfattelse der - fra Hölderlin til Friedrich Nietzsche - pegede på den dunkle vrangside bag det solbeskinnede olympiske trolddomsbjerg.²⁷ I Hegels tragedieteori er det blot ikke Dionysos, men først og fremmest erinyerne der gemmer sig på skønhedens vrangside.

For at forstå Hegels mellemværende med erinyerne er det nødvendigt for en kortere bemærkning at skifte tragedie. I Aischylos' *Eumeniderne*, som udgør den sidste tragedie i trilogien *Orestien*, ser vi nemlig "den sande betydning af de guder som kommer til kollision i tragedien" (VPK 307). Hele Aischylos' trilogi sætter modsætningen mellem stat og familie og mellem mand og kvinde på spidsen ved at

lade Agamemnon ofre sin egen datter af hensyn til statens vel. I *Eumeniderne* udvikler denne konflikt sig til en kamp mellem gamle og nye guder. Apollon (med erinyernes formulering "hvalpen Apollon", v. 324) gør sig til fortaler for Orestes, der har hævnnet sin myrdede far og dermed forsvaret statens lov. Heroverfor står koret af erinyer, der kræver hævn over Orestes fordi han har forbrudt sig mod blodets bånd ved at myrde sin mor. Erinyerne repræsenterer således "det substantielle i familien som forholdet til børn og forældre" (VPK 167).

Første gang Hegel omtaler den græske tragedie i sit forfatterskab, drejer det sig om netop *Eumenidernes* konflikt mellem Apollon og erinyer. I ungdomsskriftet *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* (1802-3) beskriver Hegel hvordan det sædelige væsen hos grækerne bliver spaltet i en almen og en partikulær zone (TA 2,499). På den ene side bystatens samfundsmæssige fællesskab, som repræsenteres af Apollon; på den anden side enkeltindividernes "naturlige sædelighed", som repræsenteres af erinyerne. Med Hegels begreber er sædelighedens almene side "organisk" fordi den får fællesskabet til at hænge sammen som en levende organisme med ét fælles pulsslag (TA 2,504). Omvendt er erinyernes underjordiske og naturlige sædelighed "uorganisk" fordi denne retsform bygger på det "enkelthedens princip" der ikke lader sig integrere i bystatens levende sammenhæng. Formuleret med koret fra *Antigone* repræsenterer erinyerne et princip som er "apolis" (v. 370), som er ufordøjeligt for det politiske fællesskab.

Som titlen på Hegels tidlige afhandling antyder, er det Thomas Hobbes' begreb om naturret der står til diskussion. I *Leviathan* opstiller Hobbes sin berømte teori om en hypotetisk statsløs naturtilstand hvor alle kæmper mod alle. Samfund er så noget der opstår når det går op for de atomistiske enkeltindivider at de i det lange løb varetager deres egeninteresser bedst ved at indgå en eller anden aftale. Set i dette perspektiv må de samfundsmæssige reglers fundament alene søges i enkeltindividernes naturlige selvopholdelsesdrift. Hegel diskuterer Hobbes' naturtilstand under navnet "naturlig sædelighed". Erinyerne repræsenterer altså ikke bare den primitive retsform som bygger på blodets og venskabets bånd, men også

det individualistiske princip der ligger til grund for enkeltindividernes og enkeltfamiliernes økonomiske bjærgsomhed. I naturretsafhandlingen giver Hegel en meget sociologisk konkret beskrivelse af sædelighedens spaltning som en opdeling af bystatens indbyggere i henholdsvis "de fries stand" og slavestanden. Denne slavestand består af en sfære af vareproducerende og handlende "bourgeois'er" som er underkastet "den ret og retfærdighed der findes i besiddelse og ejendom" (TA 2,489). I erinyernes lov ser Hegel altså en tidlig prototype på det kapitalistiske marked.

Orestien ender som bekendt i et retsalsdrama hvor Athene først sikrer sig at der kommer ligevægt i afstemningsresultatet hvorefter hun forhandler et kompromis i stand mellem nye og gamle guder. Orestes bliver frikendt, sådan som Apollon ønskede det, og erinyerne får til gengæld løfte om at de - omdøbt til venligtsindede eumenider - vil få deres egne andre og ofringer i Athen. Aischylos' trilogi klinger ud i et jublende fakkeltog af athenske ungmøer fordi Athene med sin forhandlingsløsning grundlægger den athenske domstol Areopagos og dermed opretter et retssamfund hvor der før var endeløse familiefejder.

Hegel kan bruge denne slutscene i *Eumeniderne* som et billede på den græske sædeligheds tilblivelse. Ifølge Hobbess' naturretsteori har det sociale liv sin eneste naturbasis i enkeltindividernes atomistiske interesser, men på Areopagos ser vi at der skal en balanceakt til mellem to forskellige retsformer for at etablere gyldige sociale bånd.²⁸ Hvis man tænker sig et samfund der udelukkende byggede på enkelthedsens princip, ville borgerne ikke drømme om at tilsidesætte deres egen selvopholdelsesdrift og at sætte livet på spil for staten. Men det er netop det den frie græker insisterer på at gøre: "for grækeren var fædrelandet en nødvendighed uden hvilken han ikke kunne leve."²⁹ Fællesskabet i den græske bystat er således ikke bare en smertefuld og nødvendig indskrænkning af enkeltindividets frihedsrum, sådan som naturretstænkningen mente, men derimod en måde som individet udfolder sin frihed på.

Hvis *Eumeniderne* handler om hvordan sædeligheden *konstrueres* ved et

kompromis mellem to stridende retsformer, så handler de øvrige tragedier om hvordan sædeligheden *destrueres* når kampen mellem overjordiske og underjordiske guder blusser op igen. Tragedierne er et memento om at forsoningen mellem familiesædelighed og polis-sædelighed kun var en midlertidig løsning, og at den underjordiske lov hele tiden truer den sædelige balance indefra. Tragedien er et lærestykke der viser at "denne *nedre* ret sidder sammen med Zeus på tronen og nyder samme anseelse som den åbenbare ret og den vidende gud" (PdG 482). Det er så i øvrigt denne nedre ret der ender med at træde frem i lyset i form af romerrigets abstrakte retsform (PdG 316).

I *Fænomenologiens* afsnit om "den sædelige verden, den menneskelige og guddommelige lov, manden og kvinden" nuancerer Hegel sin opfattelse af erinyerne. Det hedder stadig at den underjordiske lov bygger på den "individuelle forsigværen" (PdG 293) sådan som den udfolder sig inden for "systemerne af personlig selvstændighed og ejendom, af personlig og tingslig ret" (PdG 298). Men det vigtigste udtryk for enkeltheds princip bliver nu ikke længere lokaliseret i den ufrie stands økonomiske produktion, men derimod inden for familiens fire vægge. I familiemedlemmernes forhold til hinanden bliver subjektet anerkendt ikke ud fra sin funktion i bystatens helhed, men som uerstattelig og særegen enkelthed: "familiens særegne, *positive* mål er den enkelte som sådan" (PdG 294).

Familiens individuelle form for sædelighed finder ifølge Hegel sin højeste form i forholdet mellem søster og bror hvor den singulære anerkendelse ikke er blandet op med begær, og det reneste udtryk for denne sædelighed er igen begravelsesritualet. Begravelsen er "den positive sædelige handling over for den enkelte" (PdG 297). Det er tydeligt at Hegel allerede er gået gang med at læse *Antigone* der ellers først bliver tematiseret i det efterfølgende afsnit af *Fænomenologien*. Men i samme bevægelse skitserer han en teori som først for nylig er begyndt at spille en vigtig rolle i Hegelforskningen: en forestilling om familiens sædelighed som en singulær retfærdighedsform der ikke sigter mod mennesket som autonom aktør i den politiske verden, men som særegen individualitet.³⁰

Kunstnerens arbejde

Antigone optræder to forskellige steder i *Fænomenologien*. I kapitlet med overskriften "Den sande ånd, sædeligheden" drejede det sig om hvordan tragediehelten med sin handling bragte forstyrrelse i den ubevægede sædelighed. Det er det kapitel som jeg har gennemgået indtil nu, og som man normalt får resumeret som Hegels tragedieteorien. I det inspirerede kapitel om "Kunstreligion" halvandet hundrede sider senere skifter Hegel imidlertid perspektiv og diskuterer ikke længere heltens, men derimod kunstnerens handling. I første omgang går Hegel altså indholdsæstetisk til værks og beskriver tragedien som en repræsentation af den indre dialektik i den sædelige substans. I anden omgang betragter han den græske kunst fra et produktionsæstetisk perspektiv og fokuserer på de arbejdende menneskehænder der skaber værket (PdG 463). Set i dette perspektiv er tragedien ikke bare et *dokument* for affolkningen af den græske himmel, men også et *instrument* der fordriver guderne fra himlen.

Før Hegel går over til gennemgangen af en række specifikke kunstarter og kulturelle former, fra skulpturen og hymnen over den religiøse kult til eposet og dramaet, diskuterer han i kapitlets indledning den græske kunst mere generelt. Det er imidlertid tydeligt at denne beskrivelse af den græske kunstners arbejde først og fremmest drejer sig om tragediedigterens arbejde. Hegel varierer denne gang sin himmelaaffolkningsmetafor og skriver at den græske kunstners arbejde (og dermed tragediedigterens) er "den nat hvor substansen blev forrådt og gjorde sig til subjekt" (PdG 461). Hegel eksponerer uden videre den kristne Bibel oven på den græske kunst og lader skærtorsdag nat i Getsemane have fungere som figur for den æstetiske produktionsproces. Hermed bliver Jesus en metafor for grækernes sædelige substans, og det er der faktisk en vis logik i, for i begge tilfælde er der tale om konkrete inkarnationer af den absolutte ånd.

At den græske kunstner forvandler substans til subjekt vil altså sige at han er i færd med at opnå selvbevidsthed. Hermed bliver kunsten et kapitel i *Fænomenologiens*

store fortælling om åndens møjsommelige vandring fra umiddelbar væren til begrebslig selvbevidsthed (PdG 21). På den lange march fra substans til subjekt har den græske kunst nogenlunde samme placering som den sokratiske dialektik: ligesom Sokrates udgør den græske kunstner et "hovedvendepunkt" i åndens historie hvor den substantielle mening føres tilbage til det selvbevidste subjekt.³¹

I fortællingen om verdensånden er drivkraften som bekendt det negative. Ved at gøre brug af "det negatives uhyre magt" opløser tænkningen den foreliggende bevidsthedsgestalts fasttømrede meninger, forestillinger og vaner (PdG 26). I kunstreligionskapitlets diskussion af den græske kunstner finder Hegel det negatives arbejde i kunstnerens skabende aktivitet som han derfor vælger at omtale som en "negativ magt" eller ganske enkelt som "begrebet" (PdG 460). Det betyder selvfølgelig ikke at den græske kunstner tager udgangspunkt i abstrakte filosofiske begreber, men at ånden er på arbejde i den æstetiske produktionsproces:

Denne rene gerning [dvs. den græske kunstners æstetiske produktionsproces] som er bevidst om sin umistelige kraft, kæmper med det ugestaltede væsen; idet den bliver herre over dette væsen, har den gjort sin patos til sit stof og har givet det sit indhold, og denne enhed træder frem som værk der individualiserer og forestiller den almene ånd. (PdG 461)

Den selvbevidste græske kunstner skaber en sanselig gestalt der forestiller den almene ånd. Her har vi at gøre med en af de grundlæggende tanker i Hegels kunstfilosofi, for ifølge Hegel består kunsten netop i "det vidunder at ånden indarbejder sig i materien, at den formår at gøre sig nærværende i den" (VPK 231). Det er den tanke man normalt støder på i form af det berømte diktum om at det skønne er ideens sanselige fremtrædelse (se dog appendiks). Det afgørende er imidlertid at den græske kunstner ikke bare lader sit åndelige indre stråle ud i den materielle verden, men at han giver ånden gestalt ved at omarbejde dens allerede eksisterende gestalter. I den græske verden har væsenet taget form som sædelighedens "positive magt", og kunstnerens

opgave består nu i at bruge sine skabende hænders negative magt til at bearbejde den foreliggende mening. I den æstetiske produktionsproces kæmper kunstneren for at give gestalt til sin egen gestaltløse sædelige patos. Et resultat af denne kamp er at de værdier der tidligere havde absolut gyldighed, bliver degraderet til at være blot materiale ("stof") for det selvbevidste subjekts meningskonstruktion. Gennem sit arbejde transformerer den græske kunstner den objektivt foreliggende mening til subjektivt frembragt mening.

I kunstreligionskapitlets bemærkninger om tragedien giver Hegel en mere omhyggelig karakteristik af det æstetiske transformationsarbejde. Det ugestaltede væsen som tragediedigteren kæmper med, er korets polyteistiske og "brogede" mangfoldighed af sædelige værdier. Det er i denne forbindelse vigtigt at hæfte sig ved at koret selv opfatter disse værdier som en uproblematisk og urokkelig sædelig orden. Det er først tragediedigteren der ser den herskende orden som uorden, og denne fornemmelse for uorden skyldes det æstetiske arbejdes skærpede fordringer om konsekvens og sammenhæng. Det er således den poetiske gestaltning der med sit formkrav får sædeligheden til at fremtræde som ugestaltet.

Hegel skriver at tragediedigterens begrebslige arbejde "indskrænker" og "spalter" mangfoldigheden af sædelige værdier så det ender med at to poler - den menneskelige og den guddommelige ret - står frontalt over for hinanden (PdG 480ff). Heltene er "af begreber frembragte gestalter" (PdG 479), og dermed er også tragediescenens kollisioner noget som det arbejdende begreb har frembragt. Sagt på en anden måde er det er digterens polarisering af den etiske pluralitet der muliggør skæbnens "negative bevægelse" og affolkningen af himlen. Hegel formulerer det ved at sige at fordrivelsen af de olympiske guder "allerede begynder i tragedien alene derved at inddelingen af substansen er behersket af begrebet" (PdG 484). Den almene ånd der træder frem i tragedien, er kort sagt en ånd i splid med sig selv. Tragediedigterens æstetiske arbejde består ikke blot i at skabe en skøn og harmonisk sammenhæng, men også i at få de latente modsætninger i den skønne sædelighed til at træde frem i lyset. Tragediens gestalt er en gestaltning af et spændingsforhold i sædeligheden.

Hvis man sammenligner tragedien med den umiddelbart forudgående kunstform, eposet, så bliver det klart at tragedien ifølge Hegel spiller en meget anderledes historisk rolle. I det græske epos er det, ligesom i tragedien, subjektet der frembringer en fiktiv verden: "Sangeren er den enkelte og virkelige der i sin egenskab af subjekt skaber og bærer denne verden" (PdG 475). Den afgørende forskel er imidlertid at Homers skabende arbejde blot består i at gengive den foreliggende verden i hele dens gedigne meningsfylde. Epikerens muse er Mnemosyne, så hans opgave er blot at erindre det umiddelbart foreliggende væsen. Derfor er hans sprog ikke begrebsligt, men forestillende: "das Epos stellt dar, was ist", lyder den komprimerede formel i kunstfilosofforelæsningerne (VPK 286), og her skal "darstellen" vel at mærke forstås som passiv *mimesis* og ikke som aktiv *poiesis*. Det græske epos er altså nok frembragt af et subjekt, men dette subjekt undlader at afsætte spor i sit værk. Ifølge Hegel er det derfor vi ikke ved noget om personen Homer: den episke sanger er det "i sit indhold forsvindende organ, det er ikke hans eget selv der gælder, men hans muse, hans almene sang" (ibid).

Tragediedigteren er derimod ikke et forsvindende organ, men en aktivt organiserende kraft. Ifølge Hegel ændrer litteraturen altså funktion på overgangen fra epos til tragedie. Hvor epikerens er et talerør for den objektive mening, er tragediedigteren snarere en gestalter af subjektiv mening - og af de iboende modsætninger i den foreliggende meningsorden.

Heltens arbejde

Tragediens omgestaltning af den ugestaltede sædelighed foregår ikke blot på digterens skrivebord, men også på scenen. Ifølge Hegel er tragediehelten nemlig ligesom tragediedigteren i færd med at foretage bevægelsen fra substans til subjekt og træde frem som selvbevidst individ. Det fremgår af heltens måde at bruge sproget på. Hver gang Hegel har med tragedien at gøre, er han omhyggelig med at understrege at tragediehelten først og fremmest taler: "hos de gamle grækere bliver alt sagt, talen er hovedsagen" (VPK 300). Når den talende tragediehelt træder ind på

scenen, er det ifølge Hegel første gang en sprogligt formidlet selvbevidsthed træder ind i kunsten. Herved distancerer Hegel sig fra en solid tradition inden for tragedieteorien, cirka fra brødrene Schlegel til Roland Barthes, som opfatter det kommenterende kor som selvbevidsthedens sted i tragedien.³² Hegel har ikke meget til overs for koret, der blot kraftløst og begrebsløst fordobler de bestående værdier: det er først i heltens selvbevidste tale at tragedien distancerer sig fra sædelighedens status quo. Allerede her kan jeg altså justere den metafor jeg præsenterede ovenfor. I den græske skulptur træder guderne frem i marmoragtig ubevægelighed; i tragedien begynder statuerne ikke alene at bevæge sig, men også at tale: "Die Götter treten sich bewegend auf, *redend*" (VPK 299, min udhævnings).

Hegel giver en nærmere karakteristik af tragedieheltens tale i en fortættet passage, som jeg vil bruge lidt tid på at kommentere:

Helten er selv den talende, og forestillingen viser tilhøreren, som også er tilskuer, selvbevidste mennesker som *ved*, og som ved at *sige*, deres ret og deres mål og deres bestemtheds magt og vilje. De er kunstnere der ikke taler i det sprog som ledsager de banale handlinger i det virkelige liv, og som bevidstløst, naturligt og naivt udtaler det *udvortes* i deres beslutninger og begyndelser, men som udsiger det indre væsen, beviser retten til deres handlinger, og som nøgternt hævder og bestemt udtrykker den patos de tilhører i dens almene individualitet, rensat for tilfældige omstændigheder og fra personlighedernes særegenheder. (PdG 479)

Tragediehelten er "kunstner" fordi han giver ånden objektiv gestalt. I den græske verden foreligger det sædelige væsen som "indre" væsen, som livsimmanent mening, men det er altså dette ureflekterede sædelige indre som helten formulerer. Ligesom tragediedigteren brugte den sædelige substans som materiale for sin selvbevidste æstetiske produktion, bruger tragediehelten på sin side korets værdier som et "positivt og passivt materiale" for sin tale. Koret formulerer sig i et forestillende og begrebsløst sprog; den selvbevidste helt udtrykker sig "nøgternt" og

"bestemt" om det væsensmæssige i et begrebsligt sprog. Heltene er som tidligere nævnt "ud af begreber frembragte gestalter", og i denne sammenhæng betyder det ikke blot at de er produkter af digterens "begrebslige" arbejde, men også at heltene med deres nøgternt begrebslige sprog skaber sig selv.

Jeg citerede ovenfor Hegels beskrivelse af tragedieheltene som "malerier" der "gestalter sig til blomster og træer" ud af sædelighedens frugtbare jordrige. Dengang nøjedes jeg med at undre mig over metaforssammenstødet, men nu skulle det være muligt at komme med en forklaring. I det ovenstående citat understreger Hegel netop at tragediehelten befinder sig på overgangen mellem substans og subjekt. På den ene side "tilhører" helten sin substantielle patos, på den anden side må han - som "kunstner" - bruge sine begreber til at artikulere og rekonstruere sit sædelige underlag. Det er derfor han er en dialektisk blanding af organisk vækst og kunstigt værk.

Indtil videre har Hegel i store træk gentaget sin beskrivelse af den græske kunstners arbejde, blot forskudt til heltens niveau. På begge niveauer ytrer selvbevidstheden sig som en begrebslig bearbejdning af det sædelige grundlag. Hegel nøjes imidlertid ikke med at konstatere at tragedieheltens sprog i modsætning til korets er begrebsligt, han tilbyder også en nøjere karakteristik af dette nøgterne sprog. For Hegel er det nemlig afgørende at heltene "beviser retten til deres handlinger". I kunstfilosofiforelæsningsne hedder det parallelt at tragediens genstand "ikke kun er handlingen som sådan, men også tanker, *redegørelsen for berettigelsen* [Darlegung der Berechtigung]" (VPK 286, min udhævning). Hegel hæfter sig kort sagt ved den omstændighed at tragediehelten bruger sit begrebslige sprog til at retfærdiggøre sine handlinger. Antigone har begravet Polyneikes, og hendes monologer har nu til opgave at bevise at denne handling var sædeligt berettiget. Hermed kommer hendes tale mest af alt til at minde om en forsvarstale. Hendes allerførste replik til Kreon er: "Jeg tilstår jeg har gjort det, jeg nægter intet" (v. 450), så bevisførelsen handler tydeligvis ikke om hvorvidt begivenheden har fundet sted eller ej, sådan som det gerne er tilfældet i moderne retsalsdramaer. I den græske

tragedie er det ikke handlingens realitet, men udelukkende dens legitimitet der står til diskussion.

Jeg vil foreslå at betegne tragedieheltenes retfærdiggørende tale som et tribunaliseret sprog. Hvad Hegel har fået øje på i tragedieheltenes tale er altså dens tribunaliserede karakter: at de er tvunget til at bevise deres handlingers legitimitet som om de stod foran en domstol og skulle forsvare deres sag.

Som bekendt føler man sig kun foranledigt til at retfærdiggøre sig når berettigelsen er blevet et problem. Formuleret med den tyske filosof Odo Marquard tager tribunaliseringen først overhånd når den vanemæssige fortrolighed med verden forsvinder.³³ Ifølge Hegel kunne den episke helt nøjes med at formulere sig i et begrebsløst og forestillende sprog fordi hans motiver uden videre var sædeligt gyldige.³⁴ Derimod er den tragiske helt nødt til at forklare hvorfor han handler som han gør, eller med Hegels præcise formulering: "det som individet vil i dramaet, må det selv gøre gældende" (VPK 287). Når bevæggrundene ikke længere umiddelbart er sædeligt gyldige, er subjektet nødt til at *gøre* dem gældende.

Retfærdiggørelsen bliver i parentes bemærket et problem igen i de sokratiske dialoger cirka et århundrede senere. I de filosofihistoriske forelæsninger beskriver Hegel hvordan Sokrates stillede krav om at bystatens vanemæssigt fortrolige værdier skulle retfærdiggøre sig for den begrebslige tanke (TA 18,471). I sine samtaler med de ureflekterede athenske borgere brugte Sokrates ikke bare den velkendte ironi, men også noget Hegel kalder analyse, og den går netop ud på at få samtalepartneren til at gøre rede for sine substantielle værdier i et uvant begrebsligt sprog (TA 18,459). Også Sokrates' samtidige beskriver hvordan Sokrates fik folk til at retfærdiggøre sig. I dialogen *Laches* fortæller Nikias eksempelvis hvordan Sokrates tvinger en "til at stå til Regnskab baade for sin nuværende og sin tidligere Livsførelse".³⁵ Ifølge Hegel gør tragedieformen det samme som Sokrates gjorde: ved at stille helten til regnskab for sine handlinger tvinger tragedien ham til at gøre rede for sit substantielle handlingsgrundlag.

Desværre undlader Hegel at afsløre præcis hvor i tragedierne man kan finde en

tribunaliseret redegørelse for berettigelse. Der er mange eksempler på selvretfærdiggørende monologer, men ser man nærmere på *Fænomenologien*, er det ikke så vanskeligt at gætte hvilken passage der spiller en afgørende rolle for Hegels argument. Vi befinder os endnu en gang, gætter jeg, i Antigones afsluttende monolog hvor hun nøgternt og jambisk anerkender at hun måske har handlet forkert. Umiddelbart forinden ser hun tilbage på hele forløbet og spørger sig selv hvilke grunde (*aitian*) der egentlig lå bag hendes handling:

Hvilken lov får mig til at sige dette?
For min døde mand ville der være en anden,
og for det barn jeg mistede, et barn med en anden,
men med min mor og far under jorden i Hades
vil en bror aldrig vokse frem.
Ifølge sådan en lov satte jeg dig højt,
men Kreon mente jeg begik en fejl. (v. 908ff)

Det er et lidt underligt ræsonnement, men Hegel er begejstret og bruger Antigones bemærkning som udgangspunkt for sin tese om at søskendekærligheden er en renere form for familiesædelighed end både den ægteskabelige kærlighed og forældrenes kærlighed til deres børn (PdG 300ff). Andre er mindre begejstrede. Goethe bemærker et sted at Antigones "dialektiske kalkule" er så ødelæggende for den tragiske stemning at han ville give meget for at få en dygtig filolog til at dokumentere at stedet var uægte.³⁶ Siden da har mange filologer forsøgt at finde gode grunde til at slette passagen, uden dog at overbevise.³⁷

Blandt andet fordi passagen findes allerede på Aristoteles' tid. I *Retorikken* skal Aristoteles forklare hvordan man som forsvarsadvokat skal bære sig ad med at konstruere en troværdighedsskabende bevisførelse ved blandt andet at begrunde de påstande som tilhørerne kunne opfatte som urimelige. Hans eksempel er netop Antigones refleksion: "Hvis noget af det lyder utroligt [*apistos*], må man føje

begrundelsen [*aitian*] til, sådan som Sofokles gør i *Antigone* dér hvor hun siger at hun bærer mere omsorg for sin broder end for ægtemand og børn."³⁸ Aristoteles kan altså bruge Antigones dialektiske kalkule som model for en forsvarstale. Sagt på en anden måde er Antigones kalkulerende monolog et privilegeret eksempel på tribunaliseret sprog fordi den uden videre kan transponeres fra tragediescenen til en retssal.

På Hegels tid beskæftigede den klassiske filologi sig endnu ikke med forholdet mellem drama og jura, så på dette punkt kan den moderne filologi levere empirisk belæg for Hegels tese om det tribunaliserede sprog. Navnlig i de seneste årtier er der blevet forsket indgående i forholdet mellem den athenske tragediescene og de athenske domstole. De to institutioner opstod på nogenlunde samme tid så at sige i hvert sit hjørne af Akropolis, og man kan blandt andet spore deres tætte indbyrdes forbindelse i en store hyppighed af teknisk juridisk terminologi i tragediens sprog, og omvendt i de græske retsprocessers dramatiske effekter.³⁹ Man kunne foreslå at tolke det tribunaliserede sprog, som Hegel har fået øje på i tragedien, som et resultat af den gensidige afsmitning mellem scene og tribunal. I dette tilfælde er det så ikke en juridisk term eller problemstilling der er blevet hentet på Areopagos, men derimod en hel diskursiv praksis: en måde at argumentere på. Det er imidlertid afgørende at dette sproglige redskab ændrer funktion når det importeres til det fiktive rum. Tragediehelten bruger ikke bevisførelsen pragmatisk til at vinde en konkret sag, men til mere omfattende at gøre rede for det værdimæssige grundlag for menneskelig handling overhovedet. Tragedien er ikke en kopi af en juridisk tribunal, men er selv en eksistentiel tribunal.

Digter og helt

At tragediehelten begynder at tale på en anden måde har ikke bare konsekvenser for kunstværkets forhold til det sædelige grundlag, men også for dets forhold til sig selv. Kunstreligionskapitlets karakteristik af det tribunaliserede sprog ligger i forlængelse af en omfattende poetologisk refleksion hvor Hegel omhyggeligt sonderer mellem to forskellige sider af kunsten: på den ene side kunstnerens selvbevidste arbejde, på den

anden side det færdige værk. Ifølge Hegel har de kunstformer der går forud for tragedien, en tendens til ensidigt at prioritere enten arbejde eller værk, enten produktion eller produkt. Billedhuggerens virksomhed består eksempelvis i at rense og tilhugge stenens tilfældigheder så det guddommelige væsen kan træde frem i skulpturens materiale. Men når kunstnerens publikum møder op i templet og hylder statuen som en gud, kan han ikke selv se sin egen arbejdsproces i den. Kunstneren ser ikke længere sine arbejdende hænder, ikke længere "det som begreb eksisterende begreb", men kun den færdige gestalt (PdG 463). Dermed bliver kunsten spaltet i gerning og genstand, i "Tun " og "Dingsein". Noget tilsvarende er tilfældet i eposet hvis digter Hegel netop beskrev som et "forsvindende organ". Endnu en gang markerer tragedien en litteraturhistorisk fornyelse, og her formulerer Hegel sig for sjælden gangs skyld helt forståeligt: "Hvad formen angår, ophører sproget med at være forestillende eftersom det træder ind i indholdet" (PdG 478). I tragedien træder det sprog der skabte værket, også ind i værket og kommer til syne i form af heltens tale. Det skabende sprog der blot var et forsvindende organ i eposet, bliver et tematiseret organ i tragedien.

Heltens tale kan imidlertid betragtes fra to forskellige synsvinkler. Man kan vælge at sige at det er skuespilleren der taler, og så drejer det sig om den talehandling hvormed et empirisk subjekt frembringer en dramatisk figur. At se produktionen sammen med produktet er da at få øje på skuespilleren bag masken: "lige så væsentligt det er for billedstøtten at være skabt af menneskehænder, lige så væsentlig er skuespilleren for sin maske" (PdG 479). Man kan imidlertid også sige at det ikke er skuespilleren bag masken, men den fiktive helt der taler. Det var det perspektiv Hegel anlagde i det store citat om heltene som kunstnere ovenfor. Set på den måde træder det producerende sprog ind på scenen i form af tragedieheltens begrebsligt reflekterede tale. At tragedieheltene er "kunstnere" betyder i denne forbindelse at de kan tolkes som et spejlbillede af den skabende kunstners arbejde. På tragediescenen ser man med andre ord på samme tid kunsten som gerning og som genstand: heltene er statuer der ikke bare stilles frem til beskuelse på scenen, men som aktivt bruger det

begrebslige sprogs hammer og mejsel til at hugge sig selv til for øjnene af tilskuerne.

Den tyske æstetikteoretiker Christoph Menke har for nylig gjort opmærksom på forbindelserne mellem Hegels refleksioner over tragedieformen og den tidligromantiske poetik. Udgangspunktet for Hegels poetologiske diskussion i kunstreligionskapitlet er at "værket kun er virkeligt besjælet sammen med sin tilblivelse" (PdG 463). Dette foreslår Menke at sætte i forbindelse med romantikernes drøm om en selvrefleksiv "transcendentalpoesi" der fremstiller "det producerende sammen med produktet".⁴⁰ Denne sammenhæng er uden tvivl væsentligt, men man skal ikke overse at tragedien ifølge Hegel refererer til sin egen tilblivelse på en meget speciel måde. Tragedien er ikke selvrefleksiv i en eller anden diffust moderne forstand, men fremstiller alene sin egen fremstillingsproces ved at spejle den i heltens begrebslige og bearbejdende tale.⁴¹

Hegel foreslår med andre ord at tolke heltens tribunaliserede tale som en poetologisk figur: hvis man ser nøje efter, kan de bevisende og retfærdiggørende helte anskues som miniaturebilleder af den skrivende tragediedigter. Dette er vel at mærke en tese der ikke uden videre kan overføres til andre litterære genrer, for den litterære tribunals poetologiske relevans er indlysende nok afhængig af det pågældende værks funktion i dets historiske kontekst. Når tragedieheltenes tribunaliserede sprog kan læses som en poetologisk figur, så er det fordi tragedien selv i en mere grundlæggende forstand er tribunaliseret. Som vi har set, beskriver Hegel tragediens funktion som en problematiserende gestaltning af bystatens sædelige grundlag. I tragediedigterens æstetiske arbejde gør "begrebet" sig gældende som et krav om sammenhæng og konsekvens, og det er dette formkrav der får den gældende sædelige orden til at fremstå som en gældende uorden: som ugestaltet og spaltet. Man kan altså sige at tragediedigteren ved at efterleve tragedieformens formkrav tribunaliserer sit eget sædelige grundlag.

Hegel nøjes med at bruge sin opdagelse af det tribunaliserede sprog til at beskrive genregrænsen mellem epos og tragedie, men det er indlysende at den litterære helt ikke kun bliver afkrævet en forklaring i den græske litteratur. I

litteraturhistorien skorter det ikke på litterære personer der tvinges til at tale foran virkelige eller imaginære tribunaler, fra Sokrates' forsvarstale over Rousseaus *Bekendelser* og Conrads *Lord Jim* til Kafka, hvor det tribunaliserede sprog formentlig får sin mest iørefaldende klang.⁴² Med støtte i Hegels beskrivelse af tragedieheltens tale kunne man foreslå at tolke disse litterære tribunaler som poetologiske billeder af litteraturens funktion.

Afslutning

Som det er fremgået, er Hegels tragedieteori spundet ind i *Fænomenologiens* store fortælling om verdensåndens vandring fra substans til subjekt. Men karakteristisk nok insisterer Hegel på at konkretisere sin historiefilosofiske konstruktion med et mylder af detaljerede iagttagelser af de konkrete tragedier, og først og fremmest Sofokles' *Antigone*. Det er dette usædvanlige hermeneutiske detailblik der gør at Hegels åndshistoriske teori om selvbevidsthedens vendepunkt ikke bare er en overskriftsagtig applikation af idealistisk tankegods på tragedien, men tværtimod er en perspektivrig diagnose af litteraturens funktionsforandring på overgangen fra epos til tragedie.

En tilsvarende funktionsforandring beskrives af en række nyere tragedieteoretikere, blot med andre og mere moderne begreber. Jean-Pierre Vernant, for nu at bruge ham igen, bekymrer sig selvfølgelig ikke om åndens vej mod selvbevidsthed, men han beskriver den samme proces: at tragedien distancerer sig fra traditionens religiøse verdenstolkning ved at forholde sig kritisk problematiserende til den. Et andet eksempel er Roland Barthes der i en vellykket leksikonartikel "Le théâtre grec" fra 1965 skriver at tragedien "bemægtiger det mytologiske svar og benytter dem som et lager af nye spørgsmål: thi at stille spørgsmål til [interroger] mytologien var det samme som at stille spørgsmål til det der i sin tid var fuldt svar."⁴³ Her gentager Barthes blot de hegelske pointer som jeg har gennemgået ovenfor: at tragediedigteren med sit æstetiske arbejde demonterer den sædelige ordens absolutte gyldighed og degraderer de sædelige værdier til et

"stof" for det subjektskabte værk. Hos Barthes hedder det at tragedien ikke længere opfatter mytologien som fuldt svar, som "pleine reponse", men som et lager af spørgsmål.

Vernant, Barthes og Hegel er altså enige om at beskrive tragedien som et instrument hvormed bystaten stiller spørgsmål til sig selv gennem dialog med heroiske personer.⁴⁴ I Barthes' ideologikritisk farvede formulering kommer det ganske vist til at lyde som om tragedien retter sine interrogerende spørgsmål mod en dogmatisk mytologi, men Hegels beskrivelse gør det tydeligt at det som tragediedigteren stiller spørgsmål til, er hans eget substantielle værdigrundlag. Når digteren underkaster sig tragediens formkrav om sammenhæng og konsekvens, er det først og fremmest sig selv han forhører. Ifølge Hegel repræsenterer den græske tragedie et vigtigt skridt på åndens vej mod selvbevidsthed netop fordi litteraturen her for første gang får en sådan interrogerende og tribunaliserende funktion. Det er dette tragedieformens konstitutionelle selvforhør der spejler sig i heltens tribunaliserede tale.

Litteratur

Allemann, Beda, "Kafka. Der Prozess", i: *Der Deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, ved Benno von Wiese, Düsseldorf 1973.

Aristoteles, *Retorik*, ved Thure Hastrup, København 1991.

Barthes, "Le théâtre grec", i *Oeuvres complètes*, bd. 1, Paris 1993.

Bradley, A. C., "Hegel's Theory of Tragedy", i: *Oxford Lectures on Poetry*, London, Macmillan and Co., 1950.

Derrida, Jacques, *Glas. Que reste-t-il du savoir absolu?*, Paris 1981.

Goldhill, Simon, "The language of tragedy: rhetoric and communication", i P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.

Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes* (PdG), Philosophische Bibliothek, Hamburg 1988,

Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (VPK), Berlin 1823. Nachgeschrieben von

Heinrich Gustav Hotho, ved Annemarie Gethmann-Siefert, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998.

Hegel, *Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Ausgabe* (TA), ved Eva Moldenhauer og Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970ff.

Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, på dansk ved Per Clausen, København 1997.

Heidegren Carl-Göran, *Hegels fenomenologi. Analys og kommentar*. Stockholm 1995.

Holm, Isak Winkel, "Reflection's Correlative to Fate. Figures of Dependence in Søren Kierkegaard's *A Literary Review*", *Kierkegaard Studies. Yearbook 1999*, Berlin-New York.

Honneth, Axel, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt am Main 1992.

Kierkegaard, Søren, *Søren Kierkegaards Skrifter*, København 1997ff.

Lukacs, Georg, *Romanens teori*, Århus 1994.

Marquard, Odo, "Hegel und das Sollen", i *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main (1973) 1996.

Marquard, "Den angeklagte und der entlastete Mensch", i *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1995 (1981).

Menke, Christoph, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt am Main 1996.

Müller, Gerhard, *Sophokles. Antigone*. Heidelberg 1967.

Nietzsche, Friedrich, *Tragediens fødsel*, på dansk ved og med forord af Isak Winkel Holm, København 1996.

Nussbaum, Martha C., *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge 1986.

Platon, *Skrifter*, Gylling 1992.

Pöggeler, Otto, "Hegel und die griechische Tragödie", i *Hegel-Studien*, ved Hans-Georg Gadamer, Beiheft 1, Bonn 1964.

Schelling, F. W. J. *Philosophie der Kunst*, i *Sämmtliche Werke*, red. K.F.A. Schelling, Stuttgart, Cotta 1856-1861, bd. I/5, s. 697.

Schlegel, Friedrich, *Athenäumfragmenter og andre skrifter*, på dansk ved og med indledning af Jesper Gulddal, Kbh. 2000.

Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn, München & Wien 1967ff.

- Schulte, Michael, *Die "Tragödie im Sittlichen". Zur Dramentheorie Hegels*, München 1992.
- Segal, Charles, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass. 1981.
- Sophocles, *Three Theban Plays*, ved Robert Fagles, New York 1982.
- Sophocles, *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*, ved Hugh Lloyd-Jones, London 1994.
- Steiner, George, *Antigones*, Oxford 1984.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961.
- Taylor, Charles, *Hegel*, Frankfurt am Main 1993.
- Vernant, "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque", i Vernant, J.-P, og Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris (1972) 1986.
- Vernant, Jean-Pierre, "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Oedipe Roi*", jf. ovenfor.
- Vernant, "Den greske tragedien: tolkningsproblem", i *Moderne litteraturteori*, ved Atle Kittang et. al, Oslo 1991.

- ¹ Schelling, *Philosophie der Kunst*, I/5, s. 697.
- ² Szondi, *Versuch über das Tragische*, s. 13.
- ³ Vernant, "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque", s. 22.
- ⁴ Vernant, "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Oedipe Roi*", s. 122
- ⁵ Vernant, "Ambiguïté et renversement", s. 131.
- ⁶ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, s. 484. I det følgende refererer jeg løbende til dette værk i teksten med initialerne PdG.
- ⁷ Det er selvfølgelig først og fremmest Nietzsche, der er blevet berømt på formuleringen om Guds død, men tanken er formuleret i Hegels ungdomsskrifter, Hegel, *Werke in zwanzig Bänden* (i det følgende TA), bd. 2, s. 432.
- ⁸ Formuleringen stammer fra den glimrende Hegelkommentator Carl-Göran Heidegren, *Hegels fenomenologi*.
- ⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, s. 306. Jeg henviser i det følgende løbende til dette værk med initialerne VPK.
- ¹⁰ PdG 293. Om forholdet mellem "Sittlichkeit" og "Sitten", se Hegel, TA 2,504.
- ¹¹ v. 453ff. PdG 286.
- ¹² Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, 115. Citeret fra Taylor, *Hegel*, s. 503
- ¹³ Til Hegels kritik af Kants pligtetik, se Marquard, "Hegel und das Sollen".
- ¹⁴ Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, s. 197.
- ¹⁵ Lukacs, *Romanens teori*, s. 30
- ¹⁶ Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, s. 78.
- ¹⁷ Sofokles, *Antigone*, v. 453ff. Oversat til dansk af Camilla Dahlgreen med støtte i Hugh

Lloyd-Jones, *Antigone*.

¹⁸ Formuleringen er Vernants, se "Den greske tragedien: tolkningsproblem", s. 367.

¹⁹ Segal, *Tragedy and Civilization*, s. 172.

²⁰ For en udmærket fremstilling af tragediens virkningshistorie, se George Steiner, *Antigones*.

²¹ Formuleringen om den indre borgerkrig i sædeligheden stammer fra Bradleys klassiske studie "Hegel's Theory of Tragedy", s. 71.

²² Se hertil korets 2. stasimon, v. 582ff. Søren Kierkegaard følger koret ved at tolke tragedieskæbne som arvesyndens "skjæbnesvangre Nødvendighed, der hjemsøger Fædrenes Brøde paa Børnene", Kierkegaard, "Det antikkens Tragiske Reflex i det moderne Tragiske", *Enten-Eller, Søren Kierkegaards Skrifter*, bd. 2, s. 154. En mere omhyggelig diskussion af forholdet mellem Kierkegaards og Hegels begreb om den tragiske skæbne findes i min "Reflection's Correlative to Fate. Figures of Dependence in Søren Kierkegaard's *A Literary Review*".

²³ Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, s. 201, TA 17,131

²⁴ Hegel, *Geschichte der Philosophie I*, TA 18,514

²⁵ På dette punkt er Hegel inspireret af sin gymnasiekammerat Schelling. I de kunstfilosofiske forelæsninger fra vinteren 1802-3 understreger Schelling at den tragiske skæbne ikke er nogen objektiv magt uden for friheden, men derimod et internt problem i friheden: "Kampen mellem frihed og nødvendighed er kun virkelig til stede hvor nødvendigheden undergraver viljen selv, og hvor friheden bliver bekæmpet på sin egen grund." Schelling, *op. cit.*, I/5 696f. Hvad Schelling her omtaler som frihedens egen grund er i Hegels filosofi blevet til sædelighedens frugtbare jordbund.

²⁶ VPK 167. Se hertil også Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, s. 181ff, TA 17,103ff.

²⁷ Nietzsche, *Tragediens fødsel*, s. 49.

²⁸ For en fyldig diskussion af Hegels forhold til naturretsbegrebet, se Michael Schulte, *Die "Tragödie im Sittlichen"*, s. 33-62, samt Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung*, kap. 1.

²⁹ Hegel, *Forelæsninger over historiens filosofi*, s. 191

³⁰ Temaet dukker op i Derridas *Glas* og i Schultes *Die "Tragödie im Sittlichen"*, s. 139ff. Tankegangen spiller en helt afgørende rolle i den seneste bog om Hegels tragedieteor, Menkes *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*.

³¹ Det formuleres tydeligst i *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, TA 18,441.

³² I 1795 skriver Friedrich Schlegel at koret er den instans i tragedien der reflekterer over handlingen og knytter de fremstillede begivenheder sammen med mere abstrakte ideer. Dermed forestiller det "en slags folk, tilskuer, dommer, bedømmer", *Charakteristik der griechischen Tragiker*, i *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, bd. XI, s. 206. Se hertil Barthes, "Le théâtre grec", bd. 1, s. 1544.

³³ Marquard, "Den angeklagte und der entlastete Mensch", s. 51ff.

³⁴ Hegels eksempel er Hektors samtale med Andromache i *Iliadens* VI. sang, VPK 287.

³⁵ Platon, *Skrifter*, bd. 1, s. 138.

³⁶ Goethe, *Gespräche*, 28.3.1827.

³⁷ Et typisk eksempel findes i Gerhard Müllers *Antigone*-kommentar. Modargumenter fremføres blandt andet i Bernard Knox' forord til Robert Fagles' oversættelse af tragedien. Antigones refleksion er betegnende nok udeladt i de fleste danske oversættelser.

³⁸ Aristoteles, *Retorik*, 1417a, III. bog, stk. XVI, s. 244.

³⁹ For en oversigt over forskningen, se Goldhill, "The language of tragedy: rhetoric and communication".

⁴⁰ Schlegel Athenäumfragment nr. 238, *op. cit.*

⁴¹ Menke overser forunderligt nok heltens rolle i denne sammenhæng. Ifølge Menke beskriver Hegel tragedien som "den form for fremstilling der ved og præsenterer sig selv som fremstilling", fordi den synliggør "dramaets poetiske performans", Menke, *Tragödie im Sittlichen*, s. 104 og 58. Men den poetiske performans bliver lige netop ikke synlig på scenen, kun indirekte i form af heltens argumenterende performans.

⁴² Beda Allemann har med rette kaldt retfærdiggørelsen for selve grundtemaet i Kafkas forfatterskab, se Allemann, "Kafka. Der Prozess", s. 34.

⁴³ Barthes, "Le théâtre grec", s. 1544.

⁴⁴ Vernant, "Den greske tragedien: tolkningsproblem", s. 368.